

Esilio e sospensione temporale: Los trasterrador di Max Aub

This is the author's manuscript

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available at: <https://hdl.handle.net/2318/86606>

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms of all other works requires consent of the right holder (protection by the applicable law).

(Article begins on next page)

*Los trasterrados*, quattro atti unici<sup>1</sup> composti da Aub nel 1943-44, pubblicati nel 1948-50 sulla rivista *Sala de espera*<sup>2</sup>, poi raccolti nelle *Obras en un acto*<sup>3</sup> e ancora nel *Teatro completo*<sup>4</sup> dell'autore, ora disponibili nell'edizione critica commentata dell'opera aubiana, nel volume dedicato al teatro breve<sup>5</sup>. La redazione segue di poco l'arrivo di Max in Messico (1942), dopo l'allontanamento dalla Spagna e l'internamento nei campi di prigionia francesi e algerini, inizio del lungo esilio che ne segnerà in modo indelebile l'esistenza.

Le quattro *piezas* portano in scena momenti esiziali della vita dei protagonisti: esiliati già lontani dal paese d'origine o sul punto di lasciarlo (*El puerto*), inquadrati nei termini universali del dramma dell'individuo, a prescindere dalla nazionalità, dall'ideologia (si pensi al confronto tra Tamara e Concha ne *El último piso*), dalla durata della permanenza in quello sradicamento totale che è l'esilio, in un limbo senza tempo che trascende le connotazioni geografiche o socio-politiche<sup>6</sup>. L'ambientazione notturna, comune ai quattro testi, è funzionale allo sviluppo della vicenda di volta in volta proposta, ma simbolicamente rimanda anche a quell'oscurità in cui l'esule si trova immerso, un'oscurità destabilizzante che svela la sospensione in cui egli sembra condannato a fluttuare. Perché, come afferma Silvia Monti, “el exilio representa la detención, el paro, el estancamiento del tiempo en un presente que no fluye, cerrado entre la memoria del pasado y la proyección hacia un futuro que sin embargo tarda en llegar. (...) el exiliado [es] un hombre sin raíces que ha perdido las referencias espacio-temporales”<sup>7</sup>. Ed è proprio dalla prospettiva del tempo sospeso che intendo suggerire una sintetica rilettura di questi testi.

#### *A la deriva* (1943)<sup>8</sup>

- 1 La libertà dai vincoli del mondo dello spettacolo e la mancanza di un pubblico cui rivolgersi, amplificano lo sperimentalismo dei drammaturghi dell'esilio, e dunque dello stesso Aub, che vedono nell'atto unico la formula più versalite (cfr. DOMÉNECH, RICARDO, «Aproximación al teatro del exilio», in *En exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1977, vol. IV, pp. 183-248, alla p. 245; senza per questo escludere la scelta della brevità, dell'essenzialità della scenografia e dei pochi personaggi in scena al fine di facilitare l'allestimento da parte di compagnie non professioniste, con risorse economiche limitate, o come *piezas* con finalità didattiche, come afferma lo stesso autore (cfr. AUB, MAX, *Obras en un acto*, México, Imprenta Universitaria, 1960, vol. 1, p. 10; AUB, MAX, «Mi teatro y el teatro anterior a la República», *Primer Acto*, 144, 1972, pp. 37-40, alla p. 38; KEMP, LOIS A., «Diálogos con Max Aub», *Estreno*, III, 2, pp. 8-11, 15-19, alla p. 16).
- 2 *A la deriva* e *Tránsito* in *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro tiempo. I*, in *Sala de espera*, vol. I, nn. 1-10, giugno 1948 – marzo 1949; mentre *El puerto* e *El último piso* in *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro tiempo. II*, in *Sala de espera*, vol. II, nn. 11-20, giugno 1949 – marzo 1950.
- 3 Cfr. AUB, MAX, *Obras en un acto*, cit., 2 voll. (*A la deriva*, *Tránsito* e *El puerto* nel vol. 1, *El último piso* nel vol. 2).
- 4 Cfr. AUB, MAX, *Teatro completo*, México, Aguilar, 1968.
- 5 Cfr. AUB, MAX, *Obras completas. Teatro breve*, edición crítica y estudio introductorio de Silvia Monti, vol. VII – B, València, Generalitat Valenciana, 2002, da cui cito.
- 6 Cfr. ORAZI, VERONICA, «Implicaciones biográfico-existenciales en el teatro de Max Aub: el tema del exilio en *Los trasterrados*», in *El exilio literario español de 1939*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees, 1998, vol. II, pp. 539-548.
- 7 Cfr. AUB, MAX, *Obras completas. Teatro breve*, cit., p. 8; vid. anche BORRÁS, ÁNGEL A., «Time, the Fourth Dimension in Max Aub's Theatre of Exile», *Mosaic*, VIII, 3, 1974, pp. 207-221.
- 8 Rappresentato nel 1947 nella colonia penale di Islas María.

L'azione si svolge a Parigi, alla vigilia della seconda guerra mondiale, nel “cuarto de un hotelucho” (p. 68). La centralità del fattore tempo affiora sin dai primi scambi di battute tra i due personaggi (nella prima parte designati come *hombre* e *mujer*, pp. 68-69), cui seguirà l'agnizione (entrambi sono ungheresi, di Budapest, e sono stati sposati; venti giorni dopo il matrimonio, però, sono stati costretti a separarsi, perché perseguitati a casa della militanza politica, finendo per perdere le tracce l'uno dell'altra). Il loro profilo quindi si fa meno indistinto: diventano Andrés e María. Il tema del tempo assume da questo punto i contorni del ricordo, con il recupero di frammenti del passato, riattualizzato per costruire un ponte, per ricollegare i due personaggi nel presente: il periodo del distacco si rivela il fulcro attorno al quale si sviluppa la *pieza*, attraverso la riattivazione della memoria (“Andrés: – es la primera vez que veo algo en mi vida que me dice: de aquello a esto ha pasado tanto”; p. 74). Il rapido resoconto dei venti anni precedenti fornisce allo spettatore l'antefatto della vicenda e svela come Andrés e María si trovino su posizioni inconciliabili: le conseguenze dell'impegno politico hanno portato la donna al disincanto totale e l'uomo all'illusione utopistica, schermati entrambi dietro una traballante facciata di cinismo, che non tarderà a svanire, mostrando le cicatrici di un passato irrecuperabile. Il fluire del tempo resta imprigionato, dunque, tra un polo e l'altro, e traccia il perimetro drammatico che delimita rigidamente l'esistenza dei due. Per un attimo si affaccia la speranza nel futuro, subito frustrata, denuncia dello svuotamento causato dalla *deriva* esistenziale che l'esilio rappresenta, in cui l'unica zattera cui aggrapparsi è avere “una razón para seguir adelante” (per Andrés, la militanza). Il precipitare degli eventi nel finale oppone l'uomo - un eterno fuggiasco - alla donna - un'informatrice della polizia (riproposta del tema della delazione, caro all'autore<sup>9</sup>, che riaffiorerà anche ne *El puerto*) - in un drammatico confronto che inchioda i protagonisti a un 'qui e ora' senza alternativa, prodotto della persecuzione, dello sradicamento: María è una prostituta collaborazionista, che nasconde lo sconcerto per la propria degenerazione dietro un atteggiamento cinico, Andrés pare sostenuto da un ideale che si rivela ormai il suo unico appiglio alla vita presente. Il tempo dell'azione viene risucchiato all'interno di questa bolla cronologica in cui tutto si è fermato per i due, di nuovo separati dopo l'incontro fugace che ne recupera l'identità per confermarne la fissità imm modificabile. Il tempo è un non-tempo, in cui María e Andrés sono rimasti impigliati, una spirale centripeta che esclude ogni spinta tangenziale di riscatto. L'esilio ha bloccato il tempo nell'attimo stesso in cui è iniziato.

#### *Tránsito* (1944)

Ambientato in Messico nel 1947, in “una habitación cualquiera” (p. 82), tratta dell'impossibilità di ritorno e di un esilio che da temporaneo sembra diventare definitivo. Cinque personaggi appariranno in scena e tuttavia vi è chi ha considerato l'atto unico un monologo del protagonista<sup>10</sup>; direi piuttosto che la *pieza* è costruita attorno alla sua esperienza personale, di cui offre la tragica

<sup>9</sup> Aub fu arrestato a Parigi il 5 Aprile del 1940, proprio a seguito di una delazione.

<sup>10</sup> Cfr. AZNAR SOLER, MANUEL, «Exilio y retorno en *Tránsito*», *Turia*, 43-44, 1998, pp. 182-192, alla p. 184.

prospettiva<sup>11</sup>. Il personaggio femminile resta indistinto per tutto lo svolgimento dell'azione, come conferma il nome (Tránsito), a sottolineare l'indifferenza della sua identità. I gesti del protagonista e la sua prima battuta denunciano la sfasatura spazio-temporale (qui il Messico, dove si trova Emilio, esiliato; là la Spagna, dove è rimasta la sua famiglia) percorsa da una forte tensione emotiva. Sulla scena, alla concretezza confusa di Tránsito, si oppone la presenza fantasmatica di Cruz, la moglie rimasta al di là dell'oceano coi figli. Allo stesso modo, non c'è dialogo nella coppia 'reale' (Emilio-Tránsito), mentre la vicenda è scandita dal confronto 'ideale' tra i coniugi separati (Emilio-Cruz). La doppia vita dell'uomo è sottolineata dalla luminotecnica: quando Tránsito si muove, quando parla, il fascio di luce che illumina Cruz si attenua quasi fino a estinguersi e viceversa. Dunque, lo spazio si 'estende' tra il Messico dell'esilio (la nuova vita 'transitoria' di Emilio) e la Spagna del dopoguerra (della sua famiglia, di Cruz e dei figli), ancorato a una realtà che il fattore tempo immobilizza, nella sospensione della vita 'spagnola' di Emilio (non un semplice ricordo), parallela a quella 'americana', in cui la dimensione cronologica si cristallizza. Anche il futuro è cancellato dal venire meno della speranza, dal dubbio sulla possibilità di cambiamento, dall'incertezza dell'esistenza. L'unico spiraglio temporale è quello presente, un presente indefinitamente dilatato, perché l'esilio ha segnato la battuta d'arresto su un adesso grippato, da cui pare impossibile ripartire. Così, spazio e tempo si fondono, intrappolati nella stessa inesorabile staticità, anche se per Emilio è “como si fuera ayer” (p. 85). Ed è proprio l'anomalia della situazione a suscitare l'impressione che si tratti solo di “un paso, un puente, una espera” (p. 85), che al contrario sono definitivi dal momento in cui è cominciato questo attimo protratto all'infinito, che è l'esperienza dell'esiliato, per il quale il tempo si riduce a uno stallo. La breve apparizione in scena di Alfredo serve a ribadire l'impegno politico del protagonista, le sue scelte, etiche prima ancora che politiche. Quando Cruz afferma “nos separa el mar”, Emilio risponde “no nos separa nada” (p. 92): lo spazio non esiste, è la condizione attuale dell'uomo a dividere i due, una vita reale e irreale insieme, in un vero e proprio fermo-immagine. Le battute conclusive insinuano nel lettore/spettatore l'impressione che l'uomo possa aver sognato, preda di un incubo: si tratta dell'ennesima sospensione voluta dall'autore, che mantiene l'azione in bilico tra piano concreto e onirico. Le parole finali di Emilio (“ya pasará”, p. 93) tentano di riattivare questo tempo bloccato ma, lo sappiamo, senza speranza di successo.

#### *El puerto* (1944)

Francia 1940, su un molo; Andrés, il protagonista, è un colonnello che diserta<sup>12</sup> per sottrarsi alla

11 Quando l'autore intende scrivere un monologo - si pensi p.e. all'atto unico intitolato *María* - in cui il protagonista dialoga idealmente con altri personaggi o proiezioni di sé, questi non compaiono in scena, né come figure concrete, né come immagini mentali, come invece avviene in *Tránsito*. Ciò dimostra che per Aub esiste una precisa distinzione tra monologo vero e proprio e dialogo del personaggio con altre entità/individualità reali o immaginarie (ricordi del passato, figure lontane nello spazio e nel tempo e così via) che al contrario l'autore decide di mostrare in scena. Cfr. ORAZI, VERONICA, «Estructuración y diferenciación de la técnica monológica en la producción teatral de Max Aub», in *Actas del I Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, Valencia, Universidad y Ayuntamiento de Valencia, 1996, pp. 321-332.

12 Ispirato a un fatto reale: cfr. KEMP, LOIS A., «Diálogos con Max Aub», cit., p. 16; AUB, MAX, *Diarios (1939-1972)*,

prospettiva del governo collaborazionista del maresciallo Pétain. Quando entra in scena assieme all'amico Claudio, la cautela con cui si muovono e le battute iniziali svelano l'intento di fuga e la molla che spinge l'uomo ad andarsene: “Ser fiel para con uno mismo y para con los demás. Ser decente. Obedecer a algo que le sale a uno de dentro” (p. 100). Da questo momento si profilerà il contrasto con il vecchio amico di un tempo: Andrés sembra un uomo tutto d'un pezzo, diserta per non sottomettersi ai tedeschi, nel caso abbiano la meglio, come teme; Claudio invece, meno coraggioso all'apparenza, resta. Appare la compagna del protagonista, Marcela, che avvertita dalla moglie di Claudio tenta di persuadere l'amante a portarla con sé: Andrés, pur di liberarsene, non esita a mentire e ingannarla. Claudio ha rivelato tutto alla moglie, responsabile della delazione che risulterà esiziale, e Andrés, deluso dall'attuale debolezza dell'amico, in contrasto col suo rigore passato, si pente di essersi rivolto a lui, dopo “más de diez años sin vernos” (p. 103) perché, aggiunge, “el tiempo no pasa en balde”; parole smentite dallo sviluppo dell'azione, che capovolgerà i presupposti esordiali, sviluppandone la drammaticità delle implicazioni. Sebbene, infatti, Claudio abbia rinunciato alla carriera per amore di una donna discutibile, non è debolezza la sua, come dimostra l'aiuto che senza esitare offre all'amico - rischiando in prima persona – e, tuttavia, Andrés lo definisce un “pobre idiota” (p. 105). Il contrasto tra i due si fa sempre più netto e la prospettiva si rovescia: la negatività appartiene al protagonista, mentre il suo amico si rivela la figura positiva. Il crescendo culmina nelle battute finali: Andrés intima a Claudio di andarsene, irrompe in scena un gendarme, Claudio finge di essere Andrés, per salvarlo, e viene freddato, in uno slancio estremo di generosità verso il vecchio compagno. Il bipolarismo si stabilisce qui tra l'integrità di Claudio e la grettezza di Andrés. Il presente si ricollega al passato, annullando il lasso temporale e gli accadimenti intercorsi: sulla soglia liminare di una diserzione, di un auto-esilio, il tempo si ripiega su se stesso, torna al punto di partenza, a quei profili di ragazzi che, più di dieci anni prima, già avevano in sé valori da un lato e pochezza dall'altro; tratti che il tempo non ha alterato. La scelta segna l'individuo quando è ancora un gesto potenziale: è la Scelta – con la maiuscola - a bloccare il tempo, ancora prima di trasformarsi in atto e poi oltre l'atto.

### *El último piso* (1944)<sup>13</sup>

In Messico, 'oggi', nella mansarda di una casa da gioco clandestina, riflesso simbolico della condizione senza via di uscita dell'ormai eterno esiliato. Quando si alza il sipario, in scena compare Tamara, una ex-ballerina russa; sopraggiunge Lucia, che entra per sfuggire a una retata. Tamara racconta il suo passato, finché arriva Concha, una rifugiata spagnola, che convince Lucia a consegnarsi ai poliziotti. Conversando, le due donne - Concha e Tamara – rivelano di aver abbandonato la patria per sfuggire ai 'vincitori', di segno politico opposto, perché l'esilio è un

Barcelona, Alba, 1998, p. 482.

13 Dubbi sulla datazione della *pieza* sono espressi da Silvia Monti, secondo la quale l'atto unico potrebbe risalire agli anni '47-'48, come sembrano confermare alcuni elementi (cfr. AUB, MAX, *Obras completas. Teatro breve*, cit., p. 24 e nota 13).

marchio trasversale. Qui il tema del tempo si profila attraverso i sotto-temi della speranza di ritorno, del ricordo e dell'oblio progressivo, in un esilio interminabile: Concha esule da dieci anni, Tamara da trenta. Come ne *El puerto*, è il passaggio di soglia, l'approdo alla dimensione di esiliato, nel momento stesso in cui lo si sceglie, a tracciare un'invisibile linea di non ritorno; da quel momento la sfera temporale si sdoppia: una vita che scorre inevitabile e la Vita che resta ferma su quel preciso istante (come afferma Tamara: “De pronto entra uno en un mundo chueco, visto de lado. Le fallan a una los pies”, “cuando se enfrenta una con el pasado, no se sabe qué decir”, “queda siempre la esperanza de volver”, p. 120). Le battute successive descrivono il subentrare della rassegnazione, quando il rientro appare impossibile. Poi Tamara all'improvviso ricorda la combinazione al gioco che potrebbe dare una svolta alla sua esistenza: un'esaltazione incontenibile si impadronisce di lei, smentendo la perdita della speranza, l'idea del tempo che annulla ogni cosa. La donna adesso si vede di nuovo a Mosca, il desiderio mai sopito di tornare riesplode intatto: il tempo non esiste, non conta per l'esiliato, una volta passata la frontiera. Concha si defila e una nuova amnesia dissipa l'euforia di Tamara: il riscatto grazie alla combinazione è vanificato e questa si ritrova di nuovo sommersa nell'apatia all'apparenza rassegnata di prima. In modo speculare, Concha, che non ha trovato una via di fuga, rientra nella mansarda: le due, in attesa di un'altra ipotetica possibilità, riprendono a giocare, intrappolate in una situazione senza tempo, in cui l'istante presente è quello fisso dell'esilio, idealmente ed emotivamente sempre sul punto di risolversi. Anche in questo caso, scopriamo un passato cristallizzato fattosi presente, immutato a dispetto del trascorrere degli anni. Ancora una volta il tempo è bloccato sull'unica lancetta che segna il momento di un rientro agognato, l'attimo infinito nella cronologia dell'esiliato.

L'esilio, allora, finisce per assumere i contorni di una sospensione temporale: senza passato, né prospettiva futura, tutto è condensato in un presente eterno. L'esistenza si è arrestata e ciò che si è vissuto dopo è una sorta di meta-realtà, quasi la proiezione di un ologramma alternativo: l'individuo è condannato alla fissità dallo sradicamento - scelto o subito; ma c'è davvero differenza? -.